04 2004

Fidelidad, traición y autonomía

Gregory Sholette

Traducido por Francisco Padilla

Certeza, fidelidad
A la hora de medianoche pasan
Como vibraciones de una campana
W. H Auden (Canción de cuna, 1973)

Corten la alimentación eléctrica e invadan el museo. Pongan barricadas a su entrada y una escultura de Richard Serra. Cubran sus ventanas con pinturas de Gerhard Richter. Transformen el jardín de esculturas en una cooperativa de producción orgánica. Renueven la sala de eventos para transformarla en una guardería o jardín de niños. Pongan la cafetería bajo la supervisión de personas sin domicilio fijo. A pesar de esta rebelión hipotética, es evidente que el poder institucional sigue en pie. Como la gravedad que emana de una estrella colapsada, ésta nos atrae hacia la misma órbita de la que hemos querido escapar, porque, a pesar de nuestras protestas, continuamos amándola -o por lo menos a amar la imagen desinteresada que proyecta- más de lo que la estrella podría amarse a sí misma. La posición simbólica del museo sigue siendo inseparable de las nociones de espacio público, de cultura democrática y de la ciudadanía misma, más allá del grado de efectividad con el que el museo cumpla realmente sus objetivos y obligaciones. Es éste el escándalo que mi ensayo trata de entender. No obstante, la exploración del aspecto, del funcionamiento y del papel que debería desempeñar un museo liberado y posrevolucionario en el seno de la comunidad local constituye un enfoque que ha sido a menudo desarrollado por artistas más jóvenes y socialmente comprometidos que han crecido con la inquietud de la forma virtualmente convencionalque ha tomado la crítica institucional, lo cual es alentador. Sin embargo, cuando esta actitud se une con un rechazo absoluto al poder institucional, puede entonces provocar una fantasía en la que una mentalidad simple de tipo "nosotros contra ellos" reemplaza las oportunidades críticas que han sido abiertas gracias a la atracción hacia el *otro*.

Hoy, el artista, el escritor, el curador o el administrador que están socialmente comprometidos deben enfrentarse ante un hecho muy desagradable: ¿Cómo y porqué las grandes y en el fondo conservadoras instituciones, incluyendo los museos y las universidades, fascinan al fin y al cabo a sus críticos más desafiantes y a sus oponentes más radicales? Si el fin de la guerra fría (y del modernismo) ha traído un nuevo nivel de inclusividad cultural para estas instituciones culturales, ¿qué podemos entonces decir de lo que se ha vuelto la noción que una vez fue desafiante de contra-cultura? Será tal vez herético el proponer lo siguiente, pero si estamos de acuerdo en decir que el poder institucional no es un fantasma, puedo entonces sugerir que la función institucional -para trabajar de nuevo con una expresión de Foucault- es sólo raramente dirigida de manera precisa ni fundamentalmente represiva hacia su otro. En este sentido, ¿no están los museos, las universidades, las corporaciones e incluso tal vez las fuerzas armadas plagadas de disfunciones administrativas, de redundancias e incluso, de conflictos internos a veces desestabilizadores? Además, su eficiencia intermitente en el campo de batalla cultural o militar ¿no es a menudo el resultado más de una escala de magnitud que de una organización eficiente? Naturalmente, los administradores, los ejecutivos y los curadores se pondrán en última instancia siempre del lado de la función institucional. Sin embargo, en cualquier punto anterior a este empalme crítico, hay intrigas, asuntos e infidelidades de un gran potencial para los activistas políticos, para los intervencionistas y para los radicales de la cultura.

Hoy, incluso las artes más formales expresan una pretensión de tener relevancia social. Se ha vuelto casi de rigor hacer referencia explícita a cuestiones políticas, a la diversidad cultural, al género y a la identidad

sexual(cada vez menos, hay que agregar, a la clase social o a la desigualdad económica). De hecho, este tipo de rutinas puede ser lamentable por razones tanto políticas como artísticas. Aún, partiendo de la perspectiva de un artista activista y políticamente comprometido o de un organizador, este tipo de ambición intra-institucional y liberal puede, de hecho, ser útil a pesar de ser fuente de frustración. Útil, ya que una cierta cantidad de trabajo político verdadero puede ser "apalancada" a través de ésta, y fuente de frustración ya que los curadores, los artistas, los administradores de los museos y los académicos por descuido confunden el tipo de transgresión simbólica que sucede dentro del museo con un activismo directo y político que ocurre en los niveles jurídico, penal e incluso en los niveles globales de la sociedad.

El reflejo de hacer que el arte sea socialmente relevante parece haberse acelerado tras la caída de la Unión Soviética y el fin de la Guerra Fría. Esto se debe tal vez al hecho de que los artistas de los EE.UU. no tuvieron ya más necesidad de demostrar al mundo una fidelidad absoluta con la individualidad como la demostrada por el expresionismo abstracto de los años cincuenta. Al mismo tiempo, sin embargo, nuevos fundamentos para justificar la cultura fueron necesarios después de la "caída del muro". Una manera de hacer las cosas que cumplió con este desafio se enfocó en las prácticas basadas en la pertenencia comunitaria. De esta manera, durante estos últimos quince años, hemos visto a la Fundación Nacional para las Artes (NEA, por sus siglas en inglés) darle un apoyo creciente al arte como una profesión educativa e incluso terapéutica. Contrariamente a esto, al final de los años setenta y al principio de los años ochenta, el arte directamente implicado en los asuntos sociales concretos era rechazado como utilitarista y como no suficientemente abstracto para ser tomado en serio. A pesar de que pueda parecer difícil de comprender hoy en día, en 1975 la resistencia contra todas las formas de contaminación de los altos estándares culturales mediante la política hizo caer al equipo editorial de corta vida de John Coplans y Max Kozloff de la revista *Artforum. C*oplans y Kozloff habían traído a la influyente revista especializada un grupo de historiadores de arte y de escritores radicales como Carol Duncan, Allen Sekula, Lawrence Alloway, Alan Wallach, Eva Cockcroft y Patricia Hills. Estos escritores se atrevieron a sugerir que el arte no es una expresión autónoma de una verdad transcendental, sino una parte integrante del mundo social. Hilton Kramer, entonces el principal crítico de arte del *New York Times* y a la vez ardiente guerrero frío hizo en ese momento un llamado abierto a los negociadores de arte para que boicotearan la revista. En lo que puede ser considerado como un golpe de estado virtual, Coplans y Kozloff fueron ambos despedidos de sus respectivos puestos[1].

Hacia el fin de los años setenta, algunos artistas políticamante comprometidos se volvían cada vez más sofisticados en su mezcla del ámbito simbólico de la elaboración artística con las necesidades prácticas del activismo político. Contrariamente a una generación anterior, ejemplificada por Donald Judd o Carl Andre, que se opusieron a la guerra de Vietnam y que apoyaron el movimiento de los Derechos Civiles y que sin embargo siguieron siendo minimalistas devotos, muchos artistas posformalistas colaboraron tanto entre ellos como también con los ambientalitas, con los activistas anti-nucleares y del derecho a la vivienda y con los trabajadores sociales, produciendo de esta manera un campo heterogéneo de formas y estilos artísticos que tomaron en cuenta las cuestiones sociales. Una lista incompleta de organizaciones que operaron en el área de Nueva York entre 1979 y 1982 incluye las organizaciones siguientes: PAD/D o "Political Art Documentation and Distribution" y "Group Material"; organizaciones anti-nucleares como "Artists for Survival" y "Artists for Nuclear Disarmament", el grupo asiático-americano "Basement Workshop" basado en la pertenencia comunitaria; activistas mediáticos incluyendo "Deep Dish" y "Paper Tiger Television" y los colectivos feministas "No More Nice Girls", "Heresies" y "Carnival Knowledge". Esta lista podría además ser reclasificada para hacer resaltar a proyectos específicos como el "Women's Pentagon Action" y el "Anti-WW III Show"; el "Real Estate Show", una exposición anti-gentrificación organizada por un grupo de "Colab", puesta en escena en el espacio de un squat en el Lower East Side; "Bazaar Conceptions", una "feria callejera" en favor del derecho al aborto organizada por el "Carnival Knowledge" y una subasta de arte para ayudar a financiar un centro de mujeres en Zimbabue organizada por el colectivo ultra-izquierdista "Madame Binh Graphics" del cual algunos miembros fueron después detenidos en la isla de Rikers en conexión con el infame robo Brinks en el norte del estado de Nueva York[2].

Cuando hablamos entonces de activismo político al *interior* del museo, como lo afirmó un eminente curador de arte contemporáneo hace varios años, es importante contrastar el tipo de compromiso material y crítico que he descrito en los párrafos anteriores, con los ensayos que hablan sobre "subvertir el marco institucional" o sobre "transgredir" las convenciones de representación o los modos de visualización.

Para sintetizar brevemente entonces y partiendo de la perspectiva de una práctica políticamente comprometida, sea cual sea el motivo para establecer una alianza entre el mundo del arte de la posguerra fría con un contenido social, éste debe ser descifrado como un espacio potencial para el encuentro. Pensar de otra forma, quedarse en posición de confrontación a toda relación institucional, consiste en asumir la posición ideológica más confortable posible. Esto deja a la institución en manos de los administradores y de los intelectuales que califican el impulso hacia la justicia económica y política como algo irrealizable, dirigiéndose en lugar de esto hacia la exploración melancólica de la significación personal o hacia la indulgencia ligera con la cultura popular. En consecuencia, la moda actual de lo políticamente correcto (para usar una expresión que no me gusta, pero que tiene perfectamente sentido en este contexto) es útil porque que provee un impulso para una cierta medida de trabajo político comprometido[3].

Tal vez la manera más clara de despejar este dilema es bajo la forma de una pregunta. ¿Cómo puede el artista aprender a usar una porción del poder institucional manteniendo al mismo tiempo una distancia y un margen de autonomía en relación con la institución? Al mismo tiempo, tenemos la necesidad de establecer interrogantes éticas que se encuentran abiertas – no sólo para los artistas sino también para los curadores y administradores de arte que apoyan esta iniciativa y que trabajan "al interior". En otras palabras ¿cuál es la naturaleza de la contradicción que estos lazos potencialmente peligrosos pueden producir?

Partiendo de mi propia experiencia, los artistas que trabajan en los depósitos abandonados y en los talleres subterráneos, en los centros cooperativos y en los squats urbanos, creen que las grandes estructuras institucionales operan con una precisión de tipo militar para desactivar estratégicamente las prácticas de las base de resistencia. En respuesta a esto, toda práctica de oposición viable se ve obligada a establecerse constantemente en un perímetro cada vez más alejado de la zona hegemónica institucional en expansión. Sin embargo, incluso con esta posición exterior extrema, que se encuentra a una distancia suficientemente alejada del discurso y de la economía del museo, hay una forma de fidelidad tácita hacia la esencia institucional del museo. Hay también una vago reconocimiento de que la pasión que sostiene y lleva a la oposición es motivada tanto por una afinidad hacia los ideales fracasados de tales instituciones como por una hostilidad declarada hacia el poder institucional, ya que incluso el colectivo, grupo artístico o colaborador político más fugitivo y descentralizado requiere de una cierta forma de estructura operatoria, un tipo de arreglo institucional y de una estructura de organización sin que importe realmente si es enunciada o bien espontánea e informal. Pensar lo contrario implica naturalizar y mistificar lo que es un tipo específico de relación contractual entre individuos que tienen intereses comunes (dentro de los cuales encontramos a menudo la amenaza percibida o real de ser aplastados por la hegemonía institucional). Y seguramente en un cierto nivel, tanto el museo como su contraparte –las organizaciones culturales informales resistentes y residuales – reconocen que la institución centralizada *estrictamente hablando* no existe. En lugar de esto está construida dentro de un campo de ideas como de variables económicas que están conjuntamente, aunque desigualmente compartidas, por el centro y los márgenes. Esto significa que los los activistas deben desarrollar la fineza de ver el museo y también a la universidad o a la corporación como basadas virtualmente sobre la productividad colectiva de aquellos a los que regula. En el caso del museo, esto incluye naturalmente a los artistas, pero también al personal de lo museos y al público que los frecuenta. Para parafrasear al filósofo Gilles Deleuze, la institución es un aparato de captura. Pero ¿qué atrapa este aparato? Logra atrapar el entusiasmo de los artistas, por lo menos durante un breve instante. (*Siempre es necesario preguntarse, ¿cuáles ideas peligrosas o incluso traidoras se derraman dentro de la institución como resultado de este secuestro que es también una infección?)*

Finalmente, si uno se describe a sí mismo como artista y al mismo tiempo como ser político o lo que Pier Paolo Pasolini llamaba un "ciudadano poeta" hay que sentirse entonces incómodo con el neoliberalismo de las instituciones de la posguerra fría, especialmente aquellas que parecen demasiado deseosas de adoptar formas prudentes de disidencia política, incluyendo la demanda no formulada de que los curadores sean culturalmente inclusionistas y socialmente progresistas. A pesar de esta incertidumbre y de nuestras fidelidades compartidas, debemos ahora seriamente considerar abordar de nuevo la idea de autonomía crítica que grupos como el PAD/D trataron de establecer hace más de veinte años. No hago aquí referencia a la noción modernista de autonomía en la cual el objeto artístico es celebrado como algo en-sí y por-sí mismo, trascendiendo la vida cotidiana. Quisiera más bien proponer la reintroducción del concepto de un modo de producción y de distribución cultural que auto-valide y que se sitúe al menos parcialmente afuera de los confines de la matriz del arte contemporáneo como también de los mercados globales. En otras palabras, un activismo autónomo auto-consciente en el cual los artistas producen y distribuyen una cultura política independiente, que usa a las estructuras institucionales como recursos y no como puntos de conclusión o finalización. Como argumentan los teóricos Michael Hardt y Antonio Negri, el capitalismo puede estar transformándose en un fantasma que circula por la arena global, pero:
"alrededor de él se mueven procesos radicalmente autónomos de auto-valorización que no solamente constituyen una base alternativa de desarrollo potencial, también representan una nueva base constituyente."[4]

Naturalmente, una tal autonomía crítica no podría existir demasiado tiempo en estrecha proximidad con instituciones voraces como los museos de arte, los kunsthalles o las bienales internacionales. Esta lección ha sido bien aprendida desde los años ochenta, cuando un grupo selecto de artistas fue escogido para representar "el arte político" al interior de la industria cultural dominante.[5]
No, lo que se requiere es un programa de robo y de sedición a largo plazo con el objetivo de romper y de reapropiarse del poder institucional con objetivos específicamente políticos. Una vez más, el trabajo originario de colaboraciones autónomas, incluyendo al PAD/D y a los grupos REPOhistory, RTMark, Sans Papiers, Temporary Services, UltraRed ou Ne pas Plier y al Colectivo Cambalache, para mencionar solo a algunos ejemplos activos en Estados Unidos y en Europa, pueden servir como modelos provisionales.

¿Pero qué pasa con nosotros ? Nosotros, intelectuales sin fe, artistas, curadores y administradores, incluido yo? Tenemos necesidad de olvidar *activamente* la naturaleza complicada de nuestra situación intrincada. Debemos romper con las bien cuidadas rutinas de la fidelidad y de la traición que circulan tanto al interior como al exterior del museo y movernos hacia el reconocimiento del potencial radical ya presente en la acción colectiva. Como Passolini consideraba:

Presencia corporal colectiva
sientes la ausencia de toda verdadera
religión: no vida sino supervivencia[6]

---

[1]Una década más tarde, Lucy R. Lippard fue despedida de su puesto en el Village Voice, aparentemente a causa de su entusiasmo político que le impidió escribir una crítica de arte "objetiva".

[2]Mi lista ha sido compilada a partir del primer y del segundo número de 1rst issue, la boletín de Political Art Documentation and Distribution, ambos de 1981.

[3]Un ejemplo de apalancamiento es la serie de exposiciones tituladas "Mumia 911" que se realizaron a través de los Estados Unidos durante el otoño de 1999. Estas atrajeron no solamente la atención, sino que también dieron un apoyo material para confrontar la brutalidad de la policía y el racismo institucionalizado. Mumia 911 estaba compuesto por decenas de exposiciones, instalaciones y conciertos y contribuyó a recoger firmas y apoyo público para un nuevo juicio imparcial para el activista afro-americano y vocero Mumia Abul Jamal que estuvo

sentenciado a muerte en Pennsylvania durante los últimos diecisiete años, acusado de asesinato de un oficial de policía de Filadelfia. Grupos de defensa de Derechos Humanos condenaron su sentencia como ligeramente viciada e incluso políticamente motivada por un departamento de policía vengativo, conocido por su racismo y por su corrupción. Paralelamente al establecimiento del apoyo necesario para un nuevo proceso, la coalición enfocó la atención del público en torno al número desproporcionado de personas no blancas encarceladas y que se encuentran condenadas a muerte en los Estados Unidos.

[4]Michael Hardt y Antonio Negri, Labor of Dionysus: A critic of state form, University of Minneapolis Press, 1994, p. 281.

[5]Para obtener más información sobre este tema, ver mi ensayo "News from Nowhere: Activist Art & After: Report from New York", en: Third Text 45, Invierno 1998-99, p. 45-62 (cf. http://slash.interactivist.net/analysis/03/04/01/1532234.shtml).

[6]"The Ashes of Gramsci", en: Pier Paolo Passolini, Poems, New York, Noonday Press, 1982, p. 19.